



Autobiografías y polémicas

a cura di

Pier Luigi Crovetto e Luis de Llera

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne

Paola Laura Gorla

**SURREALISMO: LA PALABRA DE LA DISCORDIA
ALEIXANDRE VS PRIMER MANIFIESTO DEL SURREALISMO DE
BRETON**

Han pasado ya tres cuartos de siglo desde la publicación del Primer Manifiesto del Surrealismo de Breton (1924), y el estado de la crítica sobre la etapa poética de Aleixandre que va desde *Pasión de la Tierra* (1928-1929) hasta *Mundo a solas* (1934-1936) sigue manifestando su antiguo desacuerdo en la elección de un término para definirla: *¿irracionalismo, hiperrealismo, superrealismo, suprarrealismo, suprerrealismo o surrealismo?*

Las causas que originaron esta diatriba son plúrimas pero fácilmente detectables: en primera instancia fue Aleixandre mismo, que siempre declaró su extraneidad a las modalidades surrealistas del Manifiesto; después Breton y la escuela surrealista francesa, que desconoce y nunca cita al grupo castellano del 27, y finalmente Dámaso Alonso (voz predominante entre muchas otras), quien siempre se planteó el problema de defender lo español de los extranjerismos. Entonces: ¿hubo realmente un surrealismo español? y, en este caso, ¿qué relación tuvo con el francés?

Muchas y tajantes son las declaraciones que Aleixandre hizo negando y rechazando toda definición surrealista de su primera etapa poética, por lo cual se entiende como gran parte de la crítica, hasta ahora, ha manifestado perplejida-

des en la elección de un término de definición para la primera producción poética aleixandrina. Las negativas más recurrentes son del decenio de los años setenta, un período en el cual, no lo olvidemos, el poeta no sólo pertenecía a la Real Academia de España, es decir, su voz salía de la máxima cátedra de España, sino que además era un acreditado y lúcido crítico del panorama poético coevo. "Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística"¹. Y esto, en la nota preliminar a una antología poética, titulada *Poesía superrealista*, a la que Aleixandre se refiere hablando de "esta secuencia irracionalista [...] que he intentado representar en la presente selección". Las primeras concluyentes negativas con respecto a su relación o interés hacia la producción surrealista francesa se remontan precisamente al período de creación de *Pasión de la Tierra*. Por ejemplo, en una carta de 1929 dirigida a Guerrero (1 de abril de 1929), y recogida por Gabriele Morelli, el poeta dice, refiriéndose a su nueva producción *in fieri*: "Esta poesía me está saliendo en prosa, pero es o quiere ser poesía, y si no es nada. [...] Estos poemas míos ya sé que motivarán alusiones al surrealismo ¡qué le va a hacer! Yo no tengo la culpa. He de declarar que yo no he querido hacer superrealismo. Si yo he aprendido algo de la lección de libertad del superrealismo, también lo he aprendido de esa línea de poemas en prosa que va de Lautréamont a Max Jacob, pasando por Rimbaud; es decir, en realidad de anteriores al surrealismo que han hecho poesías en prosa, mis poemas, que parecen en libertad, siguen un implacable rigor, el de la lógica poética, que no es el externo de la realidad aparente. Creo que hay un hilo firme que pincha las palabras y las engrana. La unidad está en el poema. [...] he visto de Lorca en *La Gaceta* que viene del superrealismo: 'La Degollación de los inocentes'. Vamos por distintos caminos"². Ciertamente es que tras la publicación del manifiesto del surrealismo de Breton en 1924, y la

¹ V. Aleixandre, *Poesía superrealista*, nota preliminar, Barcelona 1971.

² G. Morelli, *Epistolario - De Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén*, Madrid 1998, p. 59.

divulgación de las primeras producciones surrealistas francesas, ciertos poetas españoles se plantearon realmente la idea de constituir un grupo surrealista español, en particular Luis Cernuda. Al respecto, José Luis Cano nos refiere algunos recuerdos de Aleixandre: "Era una época en que Luis se sentía muy atraído por el surrealismo, que descubrió durante su estancia en Francia [...]. Una vez me propuso formar con él un frente surrealista español, y publicar textos juntos, firmados por ambos, a la manera de como creo que hacían Breton y Aragon en París. Pero yo no me animé a ese proyecto, pues no me sentía tan surrealista como él, y aunque también leía los libros surrealistas de los poetas franceses, [...] nunca me sentí de verdad surrealista [...] porque no compartía la famosa 'escritura automática' que postulaban Breton y sus amigos. Siempre he escrito mis versos con la conciencia creadora de lo que hacía, aunque es cierto que me contagié de algunas técnicas surrealistas, sobre todo el gusto por la poesía onírica, aunque esto pudo venirme de mis lecturas de Freud, al que yo leía en 1928, cuando se tradujeron sus obras al español"³. O bien: "Yo me negué en redondo a tal cosa, aunque procurando no disgustar a Cernuda"⁴. Sigue Cano resumiéndonos las contestaciones de Aleixandre a Pablo Corbalán⁵, quien le preguntó cuándo empezó a experimentar la influencia surrealista: "Primero: Que en 1929 empezó a escribir *Pasión de la Tierra*, bajo la influencia de los maestros del surrealismo: Lautréamont, Rimbaud - concretamente *Les Illuminations* - Joyce, Freud. Segundo: que teniendo ya bastante avanzado el libro, comenzó a leer a los surrealistas franceses - Breton, Aragon, Éluard, y otros - [...]. Tercero: Que los poemas de Larrea que había leído en *Carmen* no influyeron para nada en él". Y sigue citando al mismo Aleixandre: "El clima surrealista - como ha dicho Dámaso - estaba en el aire, y era inevitable que nos contagiáramos todos. Pero nunca seguimos la técnica de la escritura automática, y tanto Federi-

³ Afirmación recogida por J.L. Cano, *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona 1986, pp. 149-150.

⁴ J.L. Cano, *Los cuadernos...*, cit., p. 210.

⁵ En el noviembre de 1974 Corbalán acababa de publicar su libro *Poesía surrealista española*, Madrid 1974.

co como yo escribíamos siempre con la conciencia creadora despierta y no con el automatismo de los poetas franceses". Y en 1979, comentando el poeta con su amigo Cano las tesis planteadas por Vicente Granados⁶ sobre el supuesto surrealismo aleixandrino que arrancarían de la lectura de Larrea, Cernuda e Hinojosa, Aleixandre afirma: "Ninguno de los tres me influyeron. De Larrea leí sólo unos poemas suyos en la revista *Carmen*, que no me parecieron malos pero tampoco buenos. Recuerdo que no le presté el menor interés y que resbalaron sobre mí. En cuanto a Cernuda, ni él influyó sobre mí ni yo sobre él. [...] Por lo que respecta a Hinojosa, resulta ridículo decir que pudo influir en mí, [...] porque los poetas del 27 nunca lo tomábamos demasiado en serio como poeta"⁷. Como decía, son muchas y tajantes las negativas aleixandrinas, pero ¿qué podemos detectar en las palabras del poeta? En primer lugar, que siempre declara un interés hacia el surrealismo bretoniano, en particular su "lección de libertad" y el "gusto por la poesía onírica", y que su negativa sólo se apoya en el concepto de escritura automática, que anularía, según Aleixandre, la conciencia artística que él quiere reafirmar. En segundo lugar, Aleixandre admite la influencia de los maestros del surrealismo, es decir de Lautréamont a Rimbaud, de Joyce a Freud.

Sin embargo, no fue sólo Aleixandre quien negó desde el principio la existencia de un surrealismo español. Cuando las producciones surrealistas francesas llegaron a España, se abrió en un primer momento un interesante debate intelectual. Hubo quien, como Azorín, percibió con una lucidez asombrosa la importancia del fenómeno: "El superrealismo es un hecho evidente. Aspiración que flota en la atmósfera espiritual acabará por imponerse. No lo dudemos. [...] Una aspiración vaga – vaga al principio – se ha ido formando; se experimenta el cansancio de lo ya visto, sabido y gustado; se siente necesidad de otra cosa [...]. Ya el ambiente ha acabado por condenarse. La nueva estética está formada. ¿Quiénes han contribuido a formarla? ¿Los

⁶ V. Granados, *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)*, Madrid 1977.

⁷ J.L. Cano, *Los cuadernos...*, cit., pp. 249-250.

teorizantes, los eruditos? Todos; la sociedad en masa [...]. Breton nos dice que gran parte de nuestra existencia está embargada por el sueño y que el sueño es, por lo tanto, una considerable realidad. [...] ¡En marcha por la nueva vía! Lo que es inevitable que llegue, llegará. No opongamos resistencia a una innovación salvadora. Apoyemos, por el contrario, favorezcamos la floración de una tendencia que tan bellas obras produce en el extranjero y puede producir en España"⁸.

A estas palabras de total apertura hacia lo nuevo proveniente de Francia, se opusieron pronto – y por largo tiempo – las de Dámaso Alonso, en cuyas afirmaciones hizo hincapié por años la crítica que quiso negar la existencia de un surrealismo español en relación con el francés. Por ejemplo, en el discurso que Dámaso Alonso hizo a la recepción de Aleixandre en la Real Academia de España, dijo: "Me fastidia tener que emplear la palabra *superrealismo*: ya no hay más remedio que hacerlo. Vamos interpretando la historia de España y de su literatura siempre a la zaga de algo que venga de fuera. Cuando lo nuestro no se conforma bien con el nombre extraño lo metemos de un empujón en el molde que nos llega. [...] Así se echó mano del *surréalisme* francés; y se tradujo la palabra para que fuera marbete de cosas españolas. Porque la imagen onírica, característica del *surréalisme*, existía ya, claro que con rasgos muy peculiares, en el Lorca de las *Canciones* escritas de 1921 a 1924, y el libro de poemas en prosa *Pasión de la Tierra* de Aleixandre [...] fue escrito cuando el poeta no tenía idea de la escuela de Bretón, Aragón, etcétera. La poesía francesa y la española recogieron, pues, independientemente cosas que estaban en el aire"⁹. Alonso no niega la existencia de un surrealismo español, sino que lo que más le interesa es diferenciarlo del *surréalisme* francés, y funda su tesis en la idea de que soplaban un "aire" de innovación, y que para definirlo no es necesario recurrir a palabras francesas traducidas. Es un ataque a la crítica, demasiado cómoda, según Alonso, en su apoyarse en palabras francesas, o tal vez demasiado compleja y rebus-

⁸ Azorín, "El superrealismo es un hecho evidente", *ABC*, 7 de abril de 1927.

⁹ Discurso citado por V. Granados, *La poesía de...*, cit., p. 112.

cada en su esfuerzo para hallar consonancias donde no las hay: "Suelen los historiadores de la literatura comparada sudar y trasudar a la busca de influjos. Olvidan, sin embargo, algo muy importante: el hecho evidente todos los días, por muy misterioso que sea, de las emanaciones difusas, de esto que está en el aire. Es evidente que los elementos oníricos son lo que da trasmundo y misterio a la poesía de Federico desde sus primeras canciones, mucho antes de todo surrealismo. Cuando Vicente Aleixandre, entre 1928 e 1929, escribe su *Pasión de la Tierra*, del *surréalisme* francés lo ignora todo. Con este libro y con *Sobre los ángeles*, de Alberti, ha comenzado una nueva era poética. Siguen *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción y el amor* (1935), de Aleixandre"¹⁰. A esta actitud sentenciosa se refiere Vittorio Bodini¹¹ cuando habla del "chovinismo literario" de Alonso, que "ha impedido toda confrontación seria del surrealismo español al francés". Pero no fue Alonso el único en desestimar el surrealismo en cuanto potencial influjo desde Francia. Es de Max Aub la afirmación de que en España "poetas surrealistas puros no los hay que valga la pena"¹² sobrentendiendo que tal vez el surrealismo en España era una breve etapa de experimentación; o bien Guillermo de Torre, quien, al negar "huellas efectivas de superrealismo auténtico" en *Espadas como labios* de Aleixandre, reafirma la importancia del ultraísmo con respecto al surrealismo, "cuya existencia en las letras españolas fue más que dudosa"¹³. Y mientras Jorge Guillén detecta un aire de surrealismo en cuanto "invitación al riesgo de la libertad imaginativa"¹⁴, es Cernuda quien declara a las claras su deuda hacia el surrealismo francés, incluyendo a Aleixandre: "Ambos, tras un primer libro de tono reticente y gesto recogido, cuya signifi-

¹⁰ D. Alonso, "Una generación poética", en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid 1965, p. 166.

¹¹ V. Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino 1963 (1988²). Traducido al español *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona 1971.

¹² M. Aub, *Poesía española contemporánea*, México 1969.

¹³ G. de Torre, *Historias de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1965, p. 572.

¹⁴ J. Guillén, "Lenguaje de poema, una generación", *Lenguaje y poesía*, Madrid 1972², recogido en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7, Barcelona 1984, pp. 263-266.

ficación y alcance pocos percibieron, buscábamos mayor libertad de expresión. Supimos que podíamos hallar ésta a través del superrealismo, entonces en su boga inicial", y toma las medidas exactas de esta deuda, cuando afirma que "el superrealismo acaso no representó para nosotros más de lo que el trampolín para el atleta, y lo importante, ya se sabe, es el atleta, no el trampolín. Es posible además que el propio Aleixandre piense hoy acerca de esto de modo diferente. En todo caso, desde aquel momento, y tenga el arranque que tenga, la poesía de Aleixandre había de dar mayor libertad expresiva, a través de un desarrollo y enriquecimiento constante, a las fuerzas oscuras y torturadas que tan admirablemente nos han revelado"¹⁵.

Entre las posturas críticas que siguieron a las de los personajes que en cierto sentido formaron parte integrante del fenómeno o lo padecieron personalmente, faltos entonces de perspectiva histórica, se puede fácilmente detectar cierta dificultad y vacilación a la hora de utilizar la palabra *surrealismo* en cuanto tal, y una difundida tendencia a matizarla en *superrealismo*, *suprarrealismo*, o hasta *irracionalismo*. El primero Carlos Bousoño¹⁶, el crítico aleixandrino más acreditado ya que intentó un análisis de sus metáforas o imágenes oníricas consultándose a menudo con el mismo poeta, en su capítulo sobre las fuentes de la poesía de Vicente Aleixandre nunca alude a un influjo francés¹⁷. El crítico prefirió hablar del irracionalismo aleixandrino, y cuando hace explícita referencia al surrealismo, lo hace en estos términos, por ejemplo: "El suprarrealismo aleixandrino sufrió luego una sucesiva depuración. Si no fue nunca puro, – ni aun en *Pasión de la Tierra* –, cada vez lo habría de ser menos. Podemos considerar en este sentido, sólo en este sentido, a *Espadas como labios*, *La destrucción y el amor* y *Mundo solo* como las distintas etapas o cribas por donde fue

¹⁵ Artículo publicado en la revista *Orígenes*, La Habana, núm. 26, VII, 1953. Citado por V. Granados, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶ Muchas son los libros de Bousoño que tratan de la poesía de Aleixandre. Entre los tantos recordamos *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid 1977; *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid 1977; *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid 1979.

¹⁷ C. Bousoño, *La poesía de ...*, cit., pp. 445-458.

filtrándose la expresión de nuestro poeta, que así llegó a la clásica limpidez de *Sombra del Paraíso* y de los libros subsiguientes¹⁸. Comparto entonces la postura de Marcial de Onís al respecto, cuando dice "una vez más se siente uno perplejo cuando el mejor crítico de Aleixandre (Bousoño) ni siquiera menciona la influencia del surrealismo francés. ¿Hemos de pensar que un espíritu avizor como el de Aleixandre que lee a Joyce, a Freud, a Rimbaud, permaneciera indiferente al movimiento que se gestaba en Francia? Es difícil admitirlo"¹⁹.

A afirmaciones como las de Cano cuando escribe que "el surrealismo español, como movimiento organizado e influyente, no ha existido jamás"²⁰, se añaden ahora nuevas posturas menos tajantes y orientadas, diría yo, al enfocar la cuestión de una forma más dialéctica, como por ejemplo la de Granados²¹, interesado en encontrar una orientación común entre franceses y españoles, y en particular unas fuentes comunes entre Aleixandre y Breton, o la de Angel del Río²², que habla de una "plena incorporación del surrealismo a la poesía castellana" refiriéndose a *Espadas como labios* y a *La destrucción o el amor*, pero siempre subrayando el fondo personal aleixandrino. Alejandro Duque Amusco reconoce una "actitud" que "aproxima Aleixandre al credo de los surrealistas. La voz que se alza desde estas prosas (se refiere a *Pasión de la Tierra*) comparte con la ortodoxia de la escuela francesa la insatisfacción del individuo – de raíz romántica – frente a las normas y el orden convencional impuestos por la civilización. El hombre puro, adánico, elemental – héroe de esta primera poesía de Aleixandre, que apela radicalmente a las fuerzas naturales, como en el surrealismo – chocará a cada paso con la realidad artificial y represora encargada de inhibir los movimientos instintivos de su conducta"²³. Y finalmente, para cerrar el presente pa-

¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

¹⁹ C. Marcial de Onís, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid 1974, p. 28.

²⁰ En un artículo de J.L. Cano aparecido en *Arbor*, junio de 1950.

²¹ V. Granados, *La poesía de...*, cit.

²² Á. del Río, *Historia de la literatura española*, Nueva York 1963.

²³ A. Dunque Amusco, "Pasión de la tierra, pasión del hombre", *Insula*, núm. 576, diciembre 1994.

orama crítico, Gabriele Morelli, quien subraya como Aleixandre se exime de la utilización del término surrealismo: "de los pasajes citados – donde aparece evidente la preocupación del autor de no mencionar el término surrealista substituyéndolo con la expresión 'hiperrealidad' formulada por Dámaso Alonso – se desprende la peculiaridad de la concepción de la escritura aleixandrina: que no consiste en registrar pasivamente el dictamen de la intuición poética, sino que su intento es provocarlo y lograrlo a través de un esfuerzo léxico, eliminando el *impasse* entre forma y fondo, entre lengua y su referente poético. En cambio, en la experiencia surrealista de Breton y en general de los autores franceses ligados al movimiento de vanguardia, las palabras, en su pronunciación vertiginosa, dejan aflorar situaciones mágicas que después el espíritu reconoce como productos de emoción pura"²⁴.

Entonces, ¿qué es precisamente el surrealismo? Breton, en su Manifiesto nos deja al respecto una definición lapidaria: "SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral"²⁵. La definición no dejaría espacio a ambigüedades, si no fuera que el mismo Breton, años después, templó sus primeras afirmaciones, diciendo, por ejemplo: "Nunca hemos pretendido dar un texto surrealista cualquiera como ejemplo perfecto de automatismo verbal. Incluso en el mejor texto 'no controlado' se advierten, hemos de reconocerlo, ciertas resistencias. En general, un mínimo de control subsiste, en el sentido de equilibrio poético"²⁶. En otra ocasión sucesiva, Breton se refiere a sus

²⁴ G. Morelli, "Escritura surrealista de Vicente Aleixandre", en F. Rico, *Historia y crítica...*, cit., vol. 7/1, Barcelona 1995, p. 195.

²⁵ A. Breton, "Primer Manifiesto del surrealismo" (1924), en A. González García - F. Calvo Serraller - S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid 1999, p. 399.

²⁶ A. Breton, "Lettre a Roland Réneville", publicada en *Nouvelle Revue Française*, 1 de mayo de 1932.

primeras experimentaciones de automatismo hechas con Soupault, y dice que "se advertían los mismos vicios de construcción y errores de la misma naturaleza, pero, por otra parte, también había en aquellas páginas la ilusión de una fecundidad extraordinaria, mucha emoción, un considerable conjunto de imágenes de una calidad que no hubiésemos sido capaces de conseguir, ni siquiera una sola, escribiendo lentamente"²⁷. Parecería la misma duda expresada por Aleixandre, cuando se preguntó: "¿Pero hubo, en este sentido, alguna vez en algún sitio, un verdadero poeta superrealista?"²⁸.

En su estudio comparativo de los dos movimientos, Paul Ilie²⁹ llega a afirmar la efectiva existencia de un surrealismo español, sustancialmente autónomo del francés, aunque pone de manifiesto unas diferencias clave entre ambos – diferencias formales, diría –, que consistirían en la ausencia en España de un grupo o escuela, la escasez de manifiestos o revistas y, por último, – y aquí justamente se disocia Granados³⁰ – la falta de una postura antiburguesa y promotora de la revolución marxista entre los españoles.

Cierto es que el surrealismo francés se constituyó fuertemente en una escuela, tanto que Breton mencionó en el primer manifiesto los nombres de los artistas, contemporáneos a él y pasados, adscribibles al surrealismo y, años después, en su Segundo Manifiesto, vuelve a proponer un nuevo elenco rectificado³¹. En España seguramente no ocurrió

²⁷ A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid 1969, p. 42.

²⁸ V. Aleixandre, *Poesía superrealista*, cit., Barcelona 1971.

²⁹ P. Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid 1972, p. 270.

³⁰ Dice Granados: "Por supuesto que no compartimos la opinión de Ilie cuando afirma que 'no estaban interesados en repudiar los valores sociales de la burguesía o promover la revolución marxista'. Lo primero es incierto en Lorca, Aleixandre, Alberti, Cernuda. Lo segundo lo es en Cernuda y Alberti, que llegaron al marxismo, aunque la permanencia del primero en el Partido fue efímera. Cualquier lector atento deduce inmediatamente de *Pasión de la Tierra* y obras posteriores una disconformidad radical con la 'situación establecida'". V. Granados, *La poesía de...*, cit., p. 121.

³¹ Por ejemplo, en su Segundo Manifiesto, Breton dice "Por esta misma razón, resolví, [...] abandonar silenciosamente a su triste suerte a ciertos individuos que, a mi juicio, se habían ya hecho justicia, por sí

o mismo. "Hablando en general, la modalidad surrealista española surgió de muchas aproximaciones individuales al problema de la realidad", dice Ilie³², y quizás esta actitud de independencia fuera adivinada por Azorín ya en el 27, cuando en su artículo ya citado llegó a afirmar: "¿Definición del superrealismo? Cada cual lo imaginará a su manera"³³. Consiguiente a la falta de escuela, es la casi total falta de revistas³⁴ y, evidentemente, la efectiva posibilidad para los artistas españoles de *imaginárselo a su manera* su surrealismo. La verdad es que falta en España el aspecto más de *avant-garde* – o sea, más marcial – de la postura bretoniana, tanto en el sentido de rebelión social y política, como en cuanto a la afirmación excluyente del automatismo como técnica única posible, aunque tal vez fuera innecesaria esta actitud radical entre los españoles tras la experiencia y los efectos del ultraísmo.

A estas alturas se nos plantea entonces una cuestión: hasta qué punto hemos de asumir los vínculos puestos por la definición de surrealismo que nos ofrece Breton en el Primer Manifiesto, cuando él primero, pocos años después, pone en duda? Y entonces: ¿qué peso pueden tener las negativas aleixandrinas con respecto al surrealismo si siempre el poeta hace hincapié en lo de la escritura automática, declarada como recurso único posible sólo en el Primer Manifiesto bretoniano? Tal vez sea mejor sacar del manifiesto de Breton los presupuestos y las finalidades de la nueva estética, dejando de lado las modalidades rígidamente recordadas. Por consiguiente, de una confrontación más dialéctica de los dos movimientos, se ponen de manifiesto dos puntos: unas mismas fuentes para ambos cauces, y una somera

...ismos, de modo suficiente. Este es el caso de los señores Artaud, Arrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault y Vitrac, nombrados en el Manifiesto (1924) y, posteriormente, de algunos más." [A. Breton, "Segundo manifiesto del surrealismo" (1930), en A. González García - F. Olvo Serraller - S. Marchán Fiz, *Escritos de arte...*, cit., p. 418].

³² P. Ilie, *Los surrealistas...*, cit., p. 270.

³³ Azorín, *op. cit.*

³⁴ Señalamos la *Gaceta del arte*, de Canarias, que publicó algunos escritos de Breton. Además fue en Tenerife donde se celebró la conocida Exposición Internacional Surrealista, en la que participaron los artistas nacionales Dalí, Picasso y Miró, junto a Duchamp, Magritte y otros.

convergencia en las orientaciones de investigación y desarrollo.

Efectivamente, Aleixandre y Breton parecen formarse dentro un mismo contexto cultural, definido por Joyce, Rimbaud e Freud, por un lado, hasta llegar a Lautréamont³⁵, el poeta maldito, sacado a la luz y glorificado en el Manifiesto de Breton, y tan cercano a la producción aleixandrina de la etapa surrealista (de particular interés, al respecto, el estudio paralelo que Granados nos proporciona, de imágenes surrealistas en Aleixandre y Lautréamont)³⁶.

Por lo que concierne a la orientación de los intereses en ambos poetas, utilizando palabras de Ilie, consistiría en un mismo interés hacia "el complejo de procesos psicológicos que han venido a llamarse freudianos"³⁷ los cuales, en ámbito literario, se traducirían en una liberación de los tabúes del lenguaje – es decir de lo semánticamente convencional que desgasta la palabra –, con el fin de crear nuevas imágenes y nuevas asociaciones, o sea llegar, o mejor dicho, acceder, a ese "mundo generoso" (son palabras de Aleixandre) que se encontraría en el más allá. Y no consistiría en una huida del objeto, como bien subraya Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, sino en una modalidad más eficaz para alcanzarlo o, más bien, deshumanizarlo. Dice Ortega: "Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actitud mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades", y sigue "sobreviene el menester de no nombrar el ob-

³⁵ Ya hemos visto en las citas precedentes que Aleixandre declaró más de una vez que estos fueron los maestros en su formación, y André Breton los cita a menudo y no sólo en su primer manifiesto. En particular, con respecto al *Beau comme* de Lautréamont, heredado por Aleixandre, véase, entre otros, el importante trabajo de Lucie Personneaux [*Vicente Aleixandre ou une poésie du suspens*, Montpellier 1980] y el de Yolanda Novo Villaverde [*Vicente Aleixandre poeta surrealista*, Universidad de Santiago de Compostela, 1980].

³⁶ V. Granados, *La poesía de...*, cit., p. 133 e ss. (nota 58).

³⁷ P. Ilie, *Los surrealistas...*, cit., p. 270.

jeto tremendo sobre que ha recaído tabú. De aquí que se designe con el nombre de otra cosa, mentándolo en forma larvada y subrepticia"³⁸. Pero ahora, según Ortega, el arte nuevo va proponiendo nuevas modalidades metafóricas: "antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno [...]. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res* poética"³⁹. Sería el psicoanálisis del lenguaje, llevado al cabo por los poetas responsables de su mayor instrumento laboral, es decir la misma palabra. Recuerdo que Breton en sus manifiestos no sólo cita a menudo a Freud, apoyándose en sus teorías pero aún haciendo una labor de divulgación, sino incluso que el poeta conoció personalmente a Freud. Precisamente el artista francés empezó a perfilar su teoría de la escritura automática a partir de sus estudios sobre los locos y sus pesadillas de guerra. Y, como ya hemos visto, Aleixandre declaró reiteradamente no sólo su interés hacia el doctor vienés, sino incluso su deuda formativa. De Freud heredaron ambos poetas fundamentalmente dos cosas: el interés hacia el mundo onírico y la importancia de la palabra – pero de una palabra nueva – como único código posible para expresarlo. Lo onírico en cuanto realidad no menos real del mundo real, en cuanto pieza escondida de lo humano y en cuanto impulso primero y desconocido que mueve el mundo de la vigilia, onírico como ámbito generoso de posibilidades que se caracteriza por su fundamental antimaniqueísmo, es decir, mundo en donde la práctica lógica de las oposiciones no tiene curso legal ni tampoco sentido. ¿Cuáles, entonces, los posibles códigos de expresión de semejante mundo? Las experimentaciones de Joyce dan el rumbo clave a ambos poetas: el *stream of consciousness*, o flujo de conciencia, una técnica expresiva que permite la libre combinación de sintagmas y vocablos para alcanzar un poder sugerente mayor. Es evidente la relación entre esta técnica, y la escritura automática de Breton. ¿Y Aleixandre?

Jorge Guillén nos explica claramente en qué consiste el

³⁸ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid 1987, p. 37.

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

nuevo "cultivo de la imagen" difundido entre los poetas españoles del 27: "Este [...] es el más común entre los muy diversos caracteres que juntan y separan a los poetas de aquellos años, y no sólo a los españoles. [...] El cultivo se convierte en un culto supersticioso. Los más extremos reducen la poesía a una secuencia de imágenes entre las que se han suprimido las transacciones del discurso. No quedan más frases sueltas, última condensación de la actividad literaria. Cualquier enlace en función lógica y gramatical es sospechoso de inercia poética. Las imágenes mismas tampoco se someten a relaciones observadas. Superviviente, a pesar de todo, la realidad no será reduplicada en copias sino recreada de manera libérrima. Esta libertad expresará más el mundo interior del hombre – el 'subconsciente' se llama a menudo – que las realidades según las categorías de la razón. Por supuesto, los grados de equivalencia entre lo real y lo imaginativo varían mucho. Ciertos escritores quieren alzarse a una segunda realidad, independiente de la primera realidad común: autonomía de la imagen"⁴⁰. Es en el fondo una misma actitud antimaniquista⁴¹ que, al cuestionar el lenguaje con el fin de sacar a la luz sus potencialidades expresivas, permite alcanzar un nuevo mundo – semántico – posible, en donde se realice la fusión de los opuestos, en primera instancia de lo subjetivo y objetivo, de los sueños con la vigilia, y donde haya, en definitiva, posible continuidad y comunión en lugar de diferencias. Pero mientras que en Francia Breton se permite declarar los mecanismos precisos⁴² a través de los cuales el artista consigue sobrepasar la

⁴⁰ J. Guillén, *Lenguaje...*, cit., pp. 183-196.

⁴¹ El antimaniquismo sería, según Granados, la actitud fundamental de la cultura occidental de período, y "los surrealistas buscan una nueva realidad que reúna lo objetivo y lo subjetivo" [*op. cit.*, p. 125].

⁴² Breton en su primer manifiesto detalla con precisión el mecanismo a través del cual un artista puede aplicar el procedimiento de la escritura automática, y dice, por ejemplo: "Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento [...]. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. [...] cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pen-

frontera hacia el mundo de la nueva poesía, en España esos dictámenes y ese mecanicismo parecen excesivos. Lo importante es sobrepasar los límites del lenguaje, cada cual lo haga como quiera y sepa.

Pero al fin, esta fusión y confusión entre lo subjetivo y lo objetivo, ¿no correspondería tal vez a la misma ruptura de barreras producida por Einstein con su teoría de la relatividad? Y además: esta oposición, que tanto se parece a la dualidad sueño y vigilia, ¿quizás ya no haya sido derrumbada incluso por Freud quien, para reducir su teoría a unas pocas palabras clave, borró la línea de discontinuidad entre lo patológico y lo normal? Continuidad que encuentra resonancia hasta en el concepto de evolución darwiniano – y subrayaría la palabra *evolución* – en cuanto enfoque diacrónico de los fenómenos naturales. De aquí que Aleixandre y Breton vivan ambos en un mundo donde la ciencia ya desde la segunda mitad del siglo XIX ha derrumbado toda certeza y tienen ambos la alta misión de sondear el mundo de las palabras, – su específico campo de investigación por ser poetas – para adaptarlas a este mundo nuevo y a sus posibilidades.

Evidente es entonces el interés hacia el sueño, enfocado por Freud y trasladado al campo de la literatura por Breton. Vigilia-sueño es la primera oposición que se le presenta al poeta en su búsqueda de una voz poética propia y conforme a la nueva visión del mundo. Porque es a través de la palabra que el poeta intenta alcanzar la reconciliación de las oposiciones que se perciben, ahora, una como la sombra de la otra. De aquí que el lenguaje pida y adquiera un papel nuevo – casi mágico diría –, que lo convierte en el código posible – hasta alquémico – para una deseable y necesaria fusión. Y lo alquémico se realiza justo en la magia de las asociaciones arbitrarias de palabras, de las metáforas inusuales que crean una tensión tal entre ambos términos que se abren a otra realidad, posible pero nunca pronunciada y,

samiento conciente, que desea exteriorizarse [...] esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo [...]. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir [...]. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo" [*Manifiestos...*, cit., pp. 401-402].

en cierto sentido, nunca existida. Se podría hablar de un aspecto nuevo y sustancialmente alegórico de la metáfora surrealista, ya que la asociación arbitraria que la define no encuentra su sentido en el mismo nivel semántico en el que se encuentran las palabras, sino que nos proyecta a un más allá no racionalmente abarcable. La postura de los surrealistas ante las palabras se parece a la postura del hombre barroco que Foucault ha detectado en su conocido libro *Les mots et les choses*, donde las palabras – de la literatura, en ese caso –, vaciadas de su contenido, o sea la cosa a la que aluden, necesitan que alguien emprenda un viaje por una Mancha semántica para rellenarlas de sentido y para recrear la antigua conexión perdida entre palabras y cosas. Misión tal vez ya imposible desde el barroco, y efectivamente es Don Quijote quien es llamado a realizarla.

Cierto es que ya desde la experiencia semántica del Quijote sabemos que lo que falta para que esta empresa tenga el éxito esperado, es un garante del mundo, y en particular de la relación entre palabras y cosas. Por eso la investigación surrealista en las palabras y las posibilidades semánticas de las mismas lleva hacia un abismo de posibilidades, pero que se queda como tal, abismo siempre; de aquí el pesimismo fundamental de los artistas surrealistas. Decía justamente Breton: "Amada imaginación, lo que más amo de ti es que jamás perdonas"⁴³.

En conclusión, un enfoque dialéctico permite una visión de la relación entre surrealismo francés y el correspondiente movimiento español más dinámica y libre de toda definición lapidaria, y por eso mismo tal vez más receptiva hacia la nueva sensibilidad poética. Ciertamente es que la utilización de la palabra surrealismo para referirse a la etapa de la producción aleixandrina que va desde *Pasión de la Tierra* hasta *Mundo a solas*, no debería funcionar como límite y marco dentro del cual entender o acercarse a la obra del poeta, sino que debería sencillamente indicar una orientación y una modalidad expresiva: orientación hacia dentro – o hacia el fondo – y modalidad expresiva no-racional.

⁴³ A. Breton, *Manifiestos...*, cit., p. 393.